



MEMÓRIA DAS IMAGENS: Uma análise do filme *Elena*, de Petra Costa¹

Bruno Carvalho Bueno dos Reis²

Aluno da Graduação ESPM-SP do curso de Publicidade e Propaganda

Resumo

Este artigo, sendo parte de um estudo maior sobre corpo e memória que vem sendo desenvolvido em grupo para um projeto experimental de graduação na ESPM, trata o filme *Elena*, de Petra Costa, como um corpo produtor de sentidos, e o analisa a partir das ideias do teórico da linguagem cinematográfica Jacques Aumont e do filósofo Henri Bergson. Desenvolvendo brevemente conceitos técnicos de aspectos da produção cinematográfica, como montagem, som e enquadramento, aponta-se o olhar para a compreensão das maneiras pelas quais o filme se comunica, visando à futura produção de linguagem no decorrer do projeto que gerou este texto.

Palavras-chave: cinema; linguagem; Elena; memória; corpo.

Ao longo de um projeto de graduação experimental em um grupo de três pessoas, foi desenvolvida uma pesquisa do que se produziu a respeito de corpo e memória, que desaguou na análise do filme *Elena*, em que as lembranças da irmã de uma atriz vítima de suicídio incorporam uma obra que flexibiliza as linhas entre cinema ficcional e documental, e que culminará, futuramente, na produção de um audiovisual embebido do repertório de linguagem adquirido ao longo do projeto.

Neste artigo, foi recortada do projeto a parte em que tomamos a liberdade de analisar o filme *Elena* sob a perspectiva de que ele próprio constitui um corpo, constituído por partes de linguagem cinematográfica a serem interpretadas e recriadas.

¹ Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho GT7 – Comunicação, Consumo, Memória: cenas culturais e midiáticas, do 2º Encontro de GTs de Graduação - Comunicon, realizado dia 14 de outubro de 2016.

² Aluno graduando em Publicidade e Propaganda pela ESPM e editor no Núcleo de Imagem e Som ESPM. E-mail: brunocbreis@gmail.co



Se, depois de caminhar por entre noções de corpo como linguagem e de costurar uma relação entre visões dos principais teóricos da memória, conhecemos um corpo que carrega e é composto de memórias, um corpo que comunica e deixa rastros, como não entender *Elena* – filme – como mais um corpo? Um corpo-filme que, como todo corpo, desdobra-se em significados e sensações.

A proposta é, portanto, aprofundarmo-nos na compreensão de como se instrumentaliza a produção de sentido de nosso objeto de estudo. Precisamos primeiro desconstruir o corpo-filme e, a partir de sua dança, encontrar a coreografia. Para podermos dançar...

E embora não caiba nos recortes deste trabalho um detalhamento extenso do conjunto de técnicas que norteia a construção da linguagem cinematográfica, é necessário um aprofundamento breve no que há por trás do cinema como produção artística, a fim de atingirmos um nível de densidade de análise satisfatório, visto que é essa linguagem que compõe o corpo-filme a ser analisado. Se, para absorver de um Renoir o máximo de significações que um Renoir tem a oferecer, faz-se necessário ter em mente noções de perspectiva, teoria da cor e técnicas de pincelada, não seria diferente com *Elena* e uma compreensão fundamental de como quadro, campo, montagem e som, por exemplo, compõem um filme.

Para manter o foco, esses pequenos subterfúgios técnicos de produção audiovisual aparecerão no meio de trechos de análise, somente quando forem necessários para a compreensão.

Note-se, então, que nos referimos ao cinema como linguagem. Essa concepção, entretanto, não existe desde seu surgimento, e já foi discutida por vários teóricos. No livro *A Estética do Cinema*, de Jacques Aumont, o autor cita uma frase de Christian Metz, estudioso da Semiologia, para explicar que o cinema se constitui como linguagem uma vez que organiza elementos dotados de significado numa certa combinação ordenada (p.184).



Um dos aspectos mais intrigantes da linguagem cinematográfica e que serve muito à análise de *Elena*, sobretudo por ser um filme que fragiliza as fronteiras entre documentário e ficção, é o de que ela traz, como nenhum outro tipo de arte, uma forte ilusão de realidade. Apesar de todas as limitações (leia-se, diferenças dela para o real) como a bidimensionalidade e o enquadramento, “reagimos diante da imagem fílmica como diante da representação muito realista de um espaço imaginário que aparentemente estamos vendo” (AUMONT, p.21).

Isso significa que, no assistir de um filme, ocorre uma identificação muito forte entre o objeto da tela com o que ele representa, por meio de um processo chamado analogia perceptiva (p.184), em que conseguimos compreender uma representação apesar da não-presença de todos os elementos sensíveis do objeto nela (a terceira dimensão, por exemplo, é algo que falta ao objeto filmado mas não prejudica a compreensão dele na tela).

Pensemos, pois, a princípio, no filme *Elena* como um todo. Um todo-filme, um “objeto significante”, uma “unidade de discurso” (p.201). À parte de seus elementos puramente cinematográficos, um externo a eles – mas também parte do mesmo todo – chama atenção. O título! Ao filme *Elena* não foi dado o nome “Procurando Elena” e nem “A Casa das 3 Mulheres”. Foi dado ao filme o título *Elena*, assim como foi dado à menina Elena o mesmo nome quando ela nasceu. Se à pessoa e à obra associa-se mesmo signo, presume-se que produzam um significado análogo.

Temos então um filme que, por ser filme, produz no espectador uma analogia perceptiva de grande potência – e portanto ilusão / sensação de realidade –, cujo nome é o mesmo de seu objeto. *Elena* se coloca, pois, desde o início, como representação da própria Elena. E considerando que poucos dos espectadores realmente conheceram Elena, é de se esperar que saiam do filme, por causa do poder do cinema, com a sensação de que absorveram dela sua totalidade, sua essência, mesmo tendo sido o filme composto apenas de signos que a ela remetem.

Muito mais que um documentário biográfico, *Elena* transborda o que Elena um dia transbordou. E transborda em imagens, sons, poesia.



Corta.

A montagem, “princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua duração” (p.62), absolutamente essencial para a construção de sentido no cinema, é análoga, de certa forma, àquela segunda função que Bergson atribuiu à memória no auxílio à percepção. Se a memória é o que costura momentos com fluidez para que, aliado a um pano de fundo de lembranças, percebamos um fenômeno, tal qual é a montagem em relação aos planos, cenas e sequências de um filme.

Assumindo funções de ligar e separar, criar alternância ou linearidade, denotar e conotar, e estabelecer ritmos tanto temporais quanto plásticos (AUMONT, pp.67-68), a montagem é o meio final pelo qual um cineasta emite sua mensagem. E é mais crítica ainda sua função em documentários como *Elena*, em que não se espera um planejamento tão detalhado anterior aos momentos de filmagem, nos quais se obtém o material bruto – a matéria prima – a ser manipulado.

Um dos grandes teóricos soviéticos do cinema clássico, Vsevolod Pudovkin, listou 5 tipos de comportamentos de montagem num agrupamento que ele denominou, em tradução livre, de montagem relacional, que consiste no uso da montagem para, através da relação entre elementos, produzir alguma conotação além da sequência narrativa elementar. São eles: o corte por contraste, em que a contraposição de dois planos antitéticos potencializa o significado de ambos; o paralelismo, técnica que relaciona cenas aparentemente não correlatas ao fazê-las se desenrolarem em paralelo; o corte por simbolismo, em que a relação de dois planos produz um significado abstrato; a simultaneidade, em que duas ações correlatas são exibidas ao mesmo tempo para reforçar essa relação; e o chamado *leit-motif*, que consiste na repetição de um tema ou plano ao longo do filme cujo significado se potencializa pela referência a si mesmo (pp.47-50).



Em *Elena*, praticamente todos esses tipos de comportamento são encontrados e vale a observação mais atenta para ver como cada um produz sentido individualmente e num conjunto, mas sobretudo se pode perceber o uso exacerbado do simbolismo e do *leit-motif*.

Uma das ocorrências mais evidentes do simbolismo parte da relação entre imagem e som – sonoramente, gera-se significado e, por meio da montagem, pode-se facilmente estabelecer uma relação visual/sonora que acrescenta a esse significado. Na relação entre uma imagem antiga, estourada, tremida, de uma mancha de luz que sabe-se ser a lua com o som do piano, Elena dança com a lua...

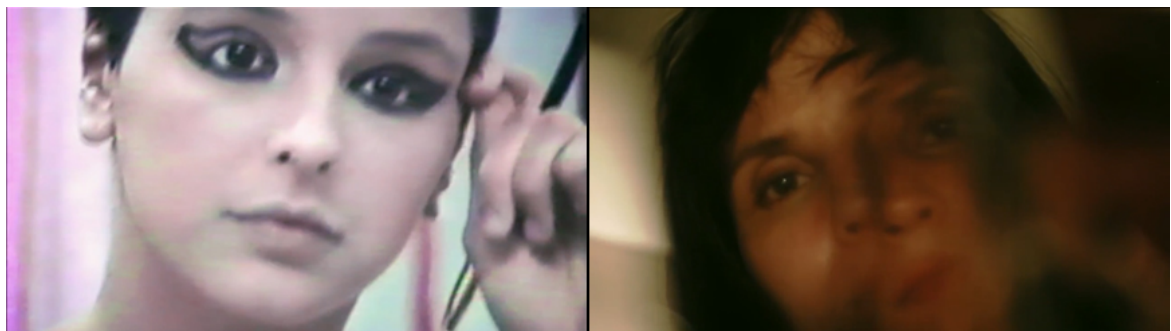


Essa técnica de edição, que produz uma transição suave entre um plano e outro, mesclando-os e sobrepondo-os por um período de tempo, é denominada fusão. A fusão entre a Elena e a lua que dançam também funde o sonho com o real. Funde a imaginação da jovem Elena, que com uma alegria posteriormente perdida elucidava “Eu tô dançando com a lua”, com a realidade fílmica em que o que se vê na tela é especificamente um dançar com a lua. E a realidade fílmica, fantástica, do documentário *Elena*, transcende o real, em que Elena está morta, e não dança com mais ninguém.



Essa dança, aliás, também se apresenta como um *leit-motif* no filme, sendo repetida diversas vezes e provocando a quase imediata sensação de liberdade, de alívio de tensão, a cada ocorrência. É uma técnica tão poderosa e tão esteticamente bem executada em *Elena* que experimentamos em nossos corpos, num exercício durante o projeto, a mesma sensação ao sermos expostos à *Valsa pra Lua* num momento totalmente alheio ao filme. Pela relação da imagem com a música, e pela repetição enfática dessa combinação ao longo do filme, a melodia se torna símbolo independente do que antes precisava (imagem, contexto do filme etc.) para produzir sentido.

Outro *leit-motif* que gera um sentido bastante instigante é mais sutil, mas não por isso mais frágil. A imagem de Elena se maquiando no espelho para uma apresentação logo no início do filme se repete não literal, mas analogicamente no final: mas no corpo de Petra.



A repetição do tema (enquadramento parecido, olhar parecido, presença do espelho contribuem para que se configure o tema) coloca Petra na mesma situação de Elena, o que aponta para um final trágico – que não se concretiza. Elena no espelho se produzindo no começo se reconfigura numa Petra fragmentada após o processo de luto e na proximidade do fatídico aniversário em que terá a mesma derradeira idade da irmã. A fragmentação, aqui, entretanto, representada pela rachadura do espelho, indica um mal necessário para Petra, que era o de quebrar o que de Elena tinha em si para poder viver. E viveu.



O espelhamento, aliás, é motivo que não aparece somente nessa cena, nem tampouco apenas entre as duas irmãs. Em dois discretos cortes entre uma sequência e outra, a montagem do filme explicita a relação de tríade que deseja estabelecer entre mãe e filhas; personagens que se parecem tanto que se confundem, se entrelaçam tanto que tecem uma mesma tragédia.



Neste primeiro, que divide duas sequências do início do filme, voamos de uma Elena sonhadora sendo entrevistada para uma vaga de atriz, falando de um Brasil que não lhe dava as oportunidades que desejava, e aterrissamos instantaneamente numa Li An (mãe de Elena e Petra) mais jovem, talvez tanto quanto aquela Elena. “Na verdade, o nosso pai sempre diz que eu e você herdamos esse sonho de fazer cinema da nossa mãe”, narra Petra, completando o trio.



Nesta outra ocorrência, quem se espelha na mãe é Petra. É um momento do filme em que Elena já se foi, e completa o trio apenas na cabeça cujo peso as outras duas tentam suportar com as mãos.



Como se fadada a encontrar nas filhas uma continuação de si, a mãe que tinha em Elena seu reflexo no começo do filme não tem mais. O reflexo morreu, mas precisa continuar existindo. E continua em Petra.

Relembremo-nos da montagem por simbolismo. Acima, afirmamos que foi um artifício frequentemente utilizado em *Elena*, e, de fato, é uma técnica que corrobora bastante para a produção de significado da obra como um todo, a exemplo da relação que a diretora estabelece entre vários fragmentos a fim de evocar sentidos alternativos à obviedade (os últimos exemplos, inclusive, do espelhamento, são ocorrências desse tipo de montagem). Em um universo fílmico majoritariamente preenchido por metáforas, porém, saltam aos olhos, por contraste, poucos momentos de literalidade.

Na cena que rememora o sétimo aniversário de Petra, uma passagem em que a diretora relata uma conversa que teve com a irmã é expressa de uma maneira peculiar. A voz em *off* de Petra narrando “me levou por essas escadas... entrou dentro desse quarto... fechou a porta” acompanham imagens daquelas escadas... daquele quarto... daquela porta. No raro momento em que Petra relata uma memória cristalina de um acontecimento vivido por ela e Elena, a relação imagem-som é direta. Literal.

A maioria das lembranças da irmã que perdeu Elena com sete anos compõe o filme borrada e fragmentadamente como devem aparecer na memória de Petra, mas essa não. “Você vai fazer sete anos. Essa é a pior idade que tem”. E foi. A profecia que Elena imprimiu na tábua de cera da irmãzinha tanto se fixou que, crescida, diretora, ela resolveu representá-la da maneira mais fiel possível, embora sem acesso à protagonista. Ausente, Elena deixou com Petra uma concha cujo som evoca o mar. E *Elena* toca o som do mar.

Mas não é porque o literal tem força nesse momento que o simbólico-metafórico carece dela no desenrolar do resto do filme. Uma sequência marcante em que a diretora optou por produzir sentido dessa maneira é a que circunda o suicídio de Elena. Sem revelar com tanta transparência o que está se desenrolando, ouvimos tanto



Petra como um amigo de Elena em *off* narrando o dia em que ela se matou sozinha no quarto, e à informação sonora se somam imagens alternadas das janelas do prédio que aprisionava Elena.

O signo janela pode ser entendido, aqui, como um elo entre dois lugares. O elo que intermedia a relação externo-interno. É o único restante, quando a porta não se abre. A janela, diferente da porta, estabelece uma relação em que não há contato do externo com o interno, não há troca. Há isolamento.

Elena está – e, pelo menos naquele momento, escolheu estar – sozinha, isolada. Petra, o amigo, Li An e o espectador podem até tentar uma conexão, tentar salvá-la, mas não basta nem uma infinidade de janelas; é necessário ao menos uma porta, e Elena não a disponibiliza.



Desamparada, Elena liberta-se.

E desamparada, Li An isola-se.

Se há pouco o isolamento fora representado pela analogia das janelas e, sob a ótica técnica, pela montagem por simbolismo, agora a diretora encontra na fotografia o recurso para tal. Completamente desolada e colocada compulsoriamente



em conflito com um hospital que parecia fazer pouco caso do acontecido com a filha, Li An é fotografada no canto, de costas, ocupando menos espaço no quadro que o fundo, e, principalmente, a uma mínima profundidade de campo (efeito que provoca desfoque no fundo e, portanto, isolamento ótico do primeiro plano em relação ao segundo pela diferença de nitidez).



Tudo isso evoca, a partir da imagem, a sensação de solidão da mãe que acabou de perder a filha, que só uma mãe que perdeu a filha poderia descrever com precisão.

Nessa mesma sequência, colabora intensamente com a imagem o desenho de som do filme na produção de significados. Assim como a montagem e a fotografia, o desenho ou *design* de som de um audiovisual é mais um dos agrupamentos de decisões a serem tomadas na produção cinematográfica, seja a fim de conduzir narrativas, provocar sentimentos ou criar metáforas. Esses tipos de decisões serão tomados em qualquer linguagem a ser produzida pelo grupo futuramente, ao longo do segundo semestre deste projeto, portanto permanece interessante que desenvolvamos um breve olhar técnico sobre elas enquanto cabido for para a análise do objeto.

Assim, consideremos como propriedades básicas do som a intensidade, a altura e o timbre. Fisicamente, cada uma dessas propriedades é acompanhada de uma definição bem específica e complexa; para a finalidade deste trabalho, porém, basta entendermos que a intensidade dita quando um som é forte ou fraco (popularmente, conhecemos essa propriedade por "volume", em referência à ferramenta que a controla em aparelhos de som), e que a altura determina quando um som é grave ou

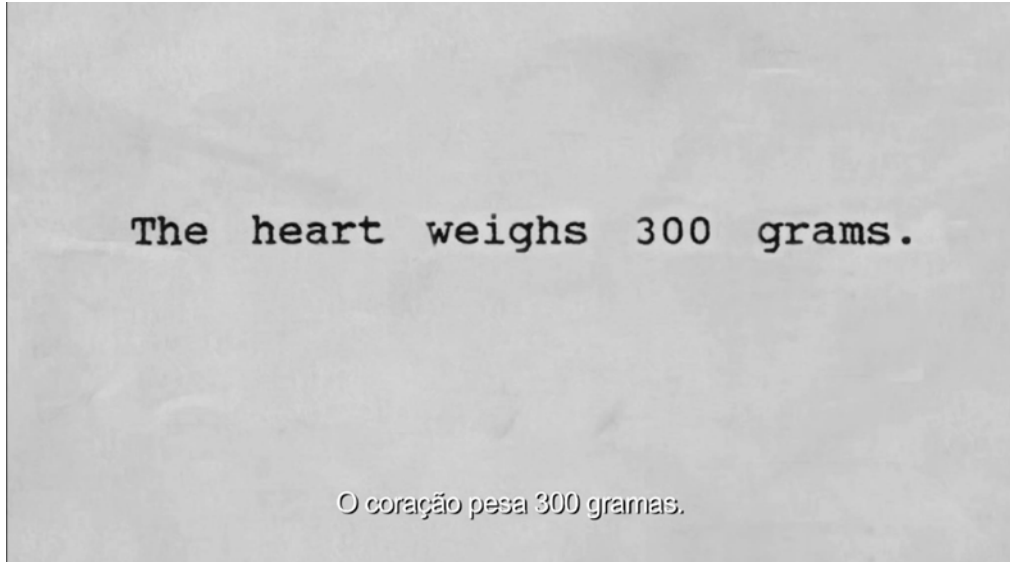


agudo (caminhando da esquerda para a direita no piano, pois, variamos a altura). Diferenciamos, enfim, sons de mesma altura e intensidade pelo **timbre**, que, em analogia ao visual, poderia ser chamado da cor e da textura do som.

Ademais, também convém considerar outra característica manipulável da informação sonora, extremamente representativa sobretudo na música, que é o ritmo. Como também anteriormente se comentou sobre o ritmo das imagens e o ritmo que dita a montagem, as propriedades do som, quando variando em função do tempo, podem constituir ritmos acelerados ou lentos, regulares ou mutáveis.

Pois voltemos à sequência da morte de Elena para entender como a manipulação do som se traduziu em expressões de dor, solidão e tristeza. No decorrer da cena em que se alternam as imagens de janelas, a malha sonora que acompanha o visual é composta: da fala descontinuamente apresentada do amigo de Elena, do exagerado som ambiente dessa captação alternado com sons ambientes das cenas externas, de um ruído agudo ininterrupto no fundo, de sons de carros e da rua. Até que se introduz a narração doce e sussurrada de Petra da carta de Elena, acompanhada de uma música igualmente suave, de ritmo lento e tons agudos que aparece e some, aparece e some. Som de mar. A mãe também fala, com ambientação sonora semelhante. A música se intensifica conforme a morte de Elena se aproxima, e as paradas da música também se intensificam, paralela e paradoxalmente. No clímax da sequência, a intensidade do som – proveniente do barulho do hospital – é a mais forte.

E de repente, silêncio.



A confusão e o choque da notícia do suicídio de uma filha e de uma irmã se representou, portanto, na exagerada intensidade e no ritmo frenético da malha sonora. A grande mistura de voz, som ambiente e trilha, compostos num ritmo calculado para parecer descalculado, evoca a imagem daquela lembrança traumática, aquela que a memória não é capaz de presentificar com precisão e nem com calma. A agitação sem precedentes dos neurônios processando o trauma é a agitação do som, e ambas, quando chegam a seu auge, são interrompidas bruscamente.

É o momento em que a capacidade de processamento do que ocorre é desafiada acima do seu limite. É quando trava tudo. E para o som.

E, no silêncio, acompanhado da mais dura das imagens – aquela que desumaniza o coração a um mero órgão de tantos gramas –, paradoxalmente, a intensidade é a maior de todas. A força do som, aqui, pois, não se dá diretamente pela intensidade, mas sim pelo contraste de intensidade, provocando um máximo de tensão justamente pelo mínimo de volume.

O retorno ao momento pós-traumático vem após outro choque, que quebra a tensão coma doçura sonora e visual da dança com a lua, que relatamos algumas páginas atrás. Da dor ininteligível, imagem e som se sublimam na transcendência do



dançar com a lua; dançar que não se compreende, mas se sente, por causa da beleza visual e sonora da antiga filmagem de Elena e de *Valsa pra Lua*.

Não é isolada, porém que a sequência da morte de Elena constrói todo esse sentido descrito nos parágrafos anteriores. A sequência está mergulhada em todo o contexto do filme e é amparada por ele. Como naquela sequência em que foi notado o uso da literalidade em contraste com a abundância de metáforas que a circundavam, esta última funciona por causa de uma homogeneidade de linguagem sonora que se dava em *Elena* ao redor dela.

Desde a primeira palavra proferida por Petra, o que se ouve junto às imagens é uma voz sussurrada, de baixa intensidade, com timbre de quem fala bem perto do ouvido de quem escuta.

É uma voz que parece vir de dentro, lá do fundo, mas não tanto, de modo que pode ser compreendida – mas com certa dificuldade. É um sussurro contínuo de Petra que se coloca como a voz pela qual uma consciência ferida ouve suas memórias doloridas, suas lembranças incuráveis.

Considerações Finais

Pode-se, pois, constatar que, seja no som, na imagem, na montagem, no movimento, ou numa mistura orgânica de todos esses aspectos da linguagem do cinema, *Elena* tece uma malha de significados cujos fios, quanto mais profundamente observados e analisados, oferecem novas leituras e apontam caminhos para a construção de um repertório linguístico muito rico e que satisfaz à análise do filme como um corpo produtor de significado.

Referências

AUMONT, Jacques e Outros. **A Estética do Filme**. São Paulo: Ed. Papyrus, 2007.



BERGSON, Henri. **Matéria e memória:** ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PUDOVKIN, Vsevolod. **Film Technique and Film Acting.** Disponível em:
<<http://archive.org/details/filmtechniqueactOOpudo>>